



Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

40 | 2012
CRITIQUE D'ART 40

Conceptualisme moscovite : une collection américaine

Nicolas Audureau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5691>

DOI : 10.4000/critiquedart.5691

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2012

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Nicolas Audureau, « Conceptualisme moscovite : une collection américaine », *Critique d'art* [En ligne], 40 | 2012, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5691> ; DOI : 10.4000/critiquedart.5691

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Conceptualisme moscovite : une collection américaine

Nicolas Audureau

RÉFÉRENCE

Moscow conceptualism in context, Munich : Prestel ; New Brunswick : Zimmerli Art Museum, 2011. Sous la dir. d'Alla Rosenfeld

- 1 Le Zimmerli Art Museum (ZAM), situé à New Brunswick dans l'Etat du New Jersey, possède incontestablement un statut particulier dans le paysage des musées américains. Un tiers de sa collection, soit plus de 20 000 pièces, est dédié à l'art dit « non-conformiste » de la période soviétique tardive, faisant du musée un lieu parmi les plus importants au monde consacrés à l'art contemporain russe. L'ensemble provient presque intégralement d'une donation effectuée en 1991 par le couple américain Norton et Nancy Dodge dont le mari (1927-2011), formé à l'économie à Harvard et spécialiste des systèmes de productivité, vint pour la première fois en URSS poursuivre ses recherches en 1955. Dès lors, et jusqu'en 1988, il s'employa à soutenir les artistes russes « non-conformistes » et « non-officiels » en exportant clandestinement leurs œuvres vers les Etats-Unis. Il composa l'une des plus vastes collections consacrées à cette période et conservées hors de Russie. D'autres donations moins conséquentes viennent compléter la collection russe du musée -celle de George Riabov en 1990, celle de Claude et Nina Gruen en 2008. Néanmoins, en publiant le catalogue *Moscow Conceptualism in Context*, c'est en grande partie sur l'étude de la collection Dodge que s'appuie le travail scientifique d'Alla Rosenfeld, conservateur de la section Art russe du ZAM entre 1992 et 2006 puis directrice du département russe du musée de 2002 à 2006. Le Conceptualisme moscovite est un mouvement aujourd'hui largement traité dans le monde anglo-saxon. Aussi est-il nécessaire de saisir ce qui fait l'originalité de ce catalogue dans un panorama de publications déjà consacrées au sujet, et quelles en sont les qualités historiographiques.

- 2 L'ouvrage n'est pas à proprement parler le catalogue d'une exposition mais celui d'une partie de la collection que constituent les œuvres des artistes dits *conceptualistes* des années 1970-1980, issus de l'école de Moscou. Le grand nombre d'auteurs (vingt au sommaire, de Marek Bartelik à Grisha Bruskin) et de points de vue parfois divergents par leurs approches analytiques, leurs références, leurs *mémoires* de l'histoire est le premier point saillant conférant à cette somme coordonnée par Alla Rosenfeld une qualité rare. On y perçoit la volonté d'une recherche, non pas d'homogénéité mais de multiplicité des lectures de l'histoire. Un autre catalogue, plus complet -car, entre autres, bilingue-, peut lui être comparé. Il s'agit de celui publié par la Schirn Kunsthalle Frankfurt, *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990* (2008)¹, dirigé par l'un des théoriciens de la première heure du Conceptualisme moscovite et critique d'art allemand Boris Groys. Ce dernier donne en cinq textes d'auteurs et en cinq documents historiques une vision resserrée du mouvement conceptualiste, délibérément rivée à la mémoire tutélaire de Boris Groys. Si le catalogue, dans son ensemble, n'offre pas de définitions distinctives entre Sots-art et Conceptualisme moscovite, une section illustrée nommée « Catalogue » permet en revanche de suivre visuellement et chronologiquement le glissement des enjeux esthétiques séparant les deux mouvements. Une chronologie allant de 1970 à 1989, élaborée par Ekaterina Bobrinskaia, vient enrichir l'ouvrage. En apparence moins structuré et néanmoins plus vivant, *Field of Action: The Moscow Conceptual School in Context 1970s-1980s* (2010)², est, quant à lui, le catalogue de l'exposition éponyme à la fondation Ekaterina. Il réunit un ensemble abondant de textes et de documents d'artistes reflétant le foisonnement et l'énergie artistique de la période. On notera l'heureuse réédition du texte de Joseph Backstein sur la portée de la notion de *contemporanéité* dans l'art russe, ainsi qu'une section de courtes biographies sur une centaine d'artistes, de groupes et de participants -théoriciens et éditeurs- ayant contribué au mouvement conceptualiste. *Moskovskij konceptualizm* (2005)³ reste actuellement l'ouvrage de référence en langue russe pour sa présentation systématique, quasi encyclopédique et richement illustrée d'un grand nombre d'artistes rattachés au Conceptualisme moscovite. Enfin, le petit livre regroupant les contributions des participants à la conférence internationale *Revisiting Conceptual Art: The Russian Case in an International Context*⁴ organisée par Boris Groys à Moscou en avril 2011, propose une mise en commun des savoirs relatifs à l'art conceptuel par ses principaux spécialistes. Il fait émerger ce qui distingue l'art conceptuel russe de ses homologues internationaux -avec un accent mis sur les textes de Claire Bishop, Ekaterina Degot et Sarah Wilson. Comparativement à ces publications, l'ouvrage d'Alla Rosenfeld se distingue par son approche thématique. Artistes et œuvres y sont lus à travers les prismes de la performance, de la linguistique ou encore du sens équivoque des termes *art conceptuel* entre Est et Ouest. En outre, les deux premiers textes de l'ouvrage -celui de Marek Bartelik et celui de Konstantin Akinsha- tentent précisément d'exposer ce qui peut distinguer le mouvement Sots-art du Conceptualisme moscovite. Un autre élément pouvant caractériser le volume coordonné par Alla Rosenfeld sur la collection Dodge est l'aspect *importé* de son objet. Si les œuvres partaient constituer une collection nord-américaine pour ainsi dire déracinée, le livre, à son tour, constitue une façon de réimporter un contexte discursif manquant en direction des Etats-Unis et de la collection. D'où l'impression qu'a le lecteur d'un travail d'analyses croisées et de compréhension du mouvement à la faveur d'un travail d'interprétation. Le livre s'avère être le résultat d'un exercice délicat d'importation et de transcription des problématiques liées au conceptualisme russe tout en fournissant une introduction sérieuse au sujet. Nonobstant, et en dépit de ces qualités, l'apport supplémentaire d'un cadre historique purement

factuel, comme une chronologie, aurait permis d'inscrire le mouvement conceptualiste moscovite dans des histoires économique, sociale et politique élargies.

- 3 Quelques mots sur le contexte historique aideront à saisir les principaux traits du Conceptualisme moscovite. La mort de Staline le 5 mars 1953 et l'arrivée de Nikita Khrouchtchev le 7 septembre suivant préfigurent la période dite du «dégel» marquée notamment par une entreprise de «déstalinisation», par un réapprovisionnement partiel des magasins et par une atténuation de la censure. Des artistes vont progressivement s'autoproclamer «non conformistes» en opposition aux institutions et aux critères du Réalisme socialiste édictés et contrôlés par le Parti -et dans lequel les artistes avaient été définis, suivant la phrase de Joseph Staline à Maxime Gorki, comme «les ingénieurs des âmes humaines». Ce faisant, la fonction de l'artiste prenait elle-même une dimension à la fois vassalisée, rivée à la réalité sociale, et contradictoirement démiurgique. C'est en réaction à ces principes que doivent être abordées les positions des artistes de la période post-stalinienne. L'art «non conformiste» (du point de vue des artistes) et l'art «non officiel» (du point de vue de l'Etat) forment alors les deux faces d'une même pièce. En 1964, s'ouvre avec Léonid Brejnev une période grise de «stagnation», de replis et de défiance à l'égard de tout et de tous. A l'exception du mouvement Sots-art qui trouve son impulsion dans la parodie des symboles idéologiques et dans un *monologue avec l'Etat*, les artistes de la période suivante travaillent en cercle fermé et s'expriment à huis clos. A la relative expressivité des artistes «non conformistes» des années 1960 et à la parodie frontale du Sots-art du début des années 1970, les artistes du Conceptualisme moscovite vont répondre à partir de 1974 par une intériorisation de leurs démarches. Le thème central n'est plus dorénavant l'Etat ni même l'expressivité de l'artiste, mais le sujet lui-même. Libérer l'art de l'Etat, renouer avec et exercer sa subjectivité interprétative sur le monde, puis s'atteler à une déconstruction/reconstruction psychologique et intime de l'individu - en premier lieu de l'artiste -, telle est l'entreprise implicite des conceptualistes russes. L'objet n'y occupe qu'une place secondaire, voire est absent de l'équation - ce que ne contredit pas un large éventail de pratiques comme l'emploi d'archives et de documents, la performance, l'installation, la photographie ou la peinture. A *contrario* de la critique institutionnelle exprimée par l'art conceptuel américain, l'art conceptuel russe exprimerait une critique existentielle où l'Autre serait l'Etat. Cette intériorité s'accompagne du caractère permissif - dans ce contexte historique - du génie singulier et du statut d'auteur, de l'invention et de l'abstraction du public (le spectateur, la société civile, etc.), de la subjective différenciation entre art et non art, mais aussi d'une forme d'attachement à la magie et aux mystères de Moscou, ville qui polarise les artistes, et à une forme de spiritualité, voire de mysticisme. Dès 1979, Boris Groys, dans son texte «Moscow Romantic Conceptualism» publié dans le premier numéro de la revue *A-Ya*⁵, et qui est à l'origine du nom attribué au mouvement, met l'accent sur le caractère irrévocablement conceptuel et néanmoins lyrique et irrationnel du conceptualisme russe.
- 4 *Moscow Conceptualism in Context* se structure en quatre parties. Sa partie la plus volumineuse, «Critical Appraisal and History» (pp. 2-151), invite à une expertise du mouvement dans son contexte en suivant plusieurs axes de recherche tels que les divergences et les similarités entre Sots-art et Conceptualisme moscovite (Konstantin Akinsha), la question de l'autodéfinition et de la doctrine implicitement énoncée par les artistes (Yevgeny Barabanov), ou la tournure rétrospective et l'institutionnalisation induites par l'exposition *Prospects of Conceptualism* en 1989 à Moscou (Joseph Backstein). Son deuxième volet, «Aspects of The Movement» (pp.154-239), propose trois grilles de

lecture traversant l'ensemble du travail des artistes : une étude du mouvement à travers le prisme de la performance (Ekaterina Bobrinskaia), un déchiffrement de la relation toute particulière qu'entretiennent mot et image, réalités et double langage chez les artistes russes (Alla Rosenfeld), et un examen du groupe Inspection herméneutique médicale (Boris Groys). « Western Perspectives » (pp. 242-283) offre deux points de vue d'Occidentaux permettant de confronter les dissemblances et les malentendus entre Est et Ouest au sujet de l'art conceptuel ; dissemblances et malentendus dus au langage et à ses présupposés tel le mensonge implicite (Robert Storr), ou plus simplement aux différences de contextes historiques favorisant l'émergence des idées et des pratiques (Valerie L. Hillings). Sa quatrième et dernière partie, « Artists' Statements and Interviews » (pp. 286-385) recèle des entretiens sous la forme de correspondance de 1978-1979 entre le critique et théoricien Victor Tupitsyn et l'artiste Andrei Monastyrsky, de conversation inédite entre les artistes Igor Makarevich et Nikolai Panitkov, de dialogue entre les artistes Andrei Monastyrsky, Yuri Leiderman et Vadim Zakharov, de textes d'artistes en majorité récents et parfois inédits dont l'abécédaire de Grisha Bruskin et la réédition d'un essai - précédemment publié dans le journal du ZAM à l'automne 2004 - d'Ilya Kabakov sur la fictionnalisation et sur le statut de l'artiste comme personnage/figurant. Cette section aurait gagné à proposer des textes plus historiques comme un des nombreux essais, non encore traduits, d'Andrei Monastyrsky de la période 1980-89 permettant un éclairage sur la configuration *a priori* improbable d'un art conceptuel au confluent du langage, de l'analytique, du lyrisme et du spirituel. Davantage de documents de première main auraient contribué à une plus grande compréhension du contexte historique. Ce n'était manifestement pas là l'objet de la recherche. Le « *in context* » souligné dans le titre du livre renverrait à celui de la collection du musée Zimmerli lui-même. En tout état de cause, la sélection des textes opérée par Alla Rosenfeld ne soustrait rien à une interprétation rétrospective remarquable s'appuyant sur une collection sans pour autant faire de celle-ci l'objet visible du livre.

NOTES

1. *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990*, (sous la dir. de Boris Groys, Max Hollein, Manuel Fontán Del Junco), Ostfildern : Hatje Cantz, 2008
2. *Field of Action: The Moscow Conceptual School in Context 1970s-1980s*, (sous la dir. d'Aleksandra Danilova, Elena Kuprina-Lyakhovich), Moscou : Fonds Ekaterina, 2010
3. *Moskovskij konceptualizm*, (sous la dir. d'Ekaterina Degot, Vadim Zakharov), Moscou : WAM, 2005
4. *e-flux journal. Moscow Symposium: Conceptualism Revisited*, (sous la dir. de Boris Groys), Berlin : Sternberg Press, 2011
5. Groys, Boris. « Moscow Romantic Conceptualism », *A-Ya*, Paris, n°1, 1979, pp. 3-11. Réédité in Groys, Boris. *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, Cambridge : MIT, 2010, pp. 35-55 (traduit du russe par Keith Hammond)